

Margarita de Orellana

La guerra secreta de Hollywood contra la historia, o de cuando Pancho Villa bailaba tango

Al dedicarme durante ya muchos años al tema de la Revolución mexicana Pancho Villa se convirtió en una de las figuras principales de mi trabajo. Uno de los objetivos de mi estudio consistía en analizar de manera amplia y rigurosa la mirada de los estadounidenses sobre la Revolución a través del cine durante parte de la contienda de 1911 a 1917. Pensaba que el cine era un testigo especial que ameritaba ser estudiado, un tipo de historiador que obligaba a reflexionar sobre su propia manera de hacer historia: ¿cómo contaba la historia de lo que iba sucediendo en ese momento? ¿Qué razones impulsaron a estos cineastas a filmar esta revolución? ¿Sería este hecho un fenómeno pionero en lo que más tarde sería la filmación de las guerras en el mundo? ¿Cuál sería hoy la relación entre esas primeras imágenes documentales de la guerra y la CNN o la BBC filmando las guerrillas en Nicaragua, la guerra de las Malvinas o la guerra en Afganistán? Este aspecto de la Revolución mexicana podría incluso valorar la relación entre los combatientes, esa suerte de actores, con estos productores de representaciones. Y al mismo tiempo también el estudio de los mecanismos que hoy siguen estando en uso para narrar los acontecimientos y que son también parte de la historia.

En esta investigación Villa fue una figura útil para analizar este fenómeno, sobre todo porque con él se inician algunos de los hechos inéditos que conciernen a los medios masivos de comunicación y la realidad que pretenden reflejar. Estos hechos que entonces resultaban novedosos y raros hoy son moneda corriente. Como jefe revolucionario, Villa fue el primero en acercarse a los camarógrafos de cine para ser filmado. Sin proponérselo, este general revolucionario se convirtió en una estrella de cine prehollywoodense (después surgirían muchos más generales de todas las nacionalidades y de diversas guerras). Villa firmó además el primer contrato de exclusividad con una compañía de cine estadounidense para ser captado por las cámaras durante sus

campañas, tanto en las películas documentales y de noticias como en un film de ficción. Francisco Villa fue el primero en darse cuenta de que el cine le podía ser de gran utilidad para la promoción de su imagen y de su lucha y que al mismo tiempo podía convertirse en una gran fuente de recursos para su ejército. También fue uno de los primeros escándalos que de esta índole se dieron en la prensa en Estados Unidos. ¿Cómo era posible que un ser tan controvertido aceptara hacer un trato tan lucrativo en un momento tan difícil?

En 1914 Villa había permitido que por 25.000 dólares la compañía “Mutual Film Corporation” siguiera sus pasos en la guerra “mexicana”. Su gente se había dado cuenta de que los diferentes corresponsales de cine extranjeros solían pagar buenas sumas de dinero a los diversos protagonistas de este conflicto, ¿por qué entonces no hacer un trato a largo plazo para obtener sustanciosas cantidades de dinero para su causa? Con este contrato se conseguiría no sólo una buena suma, sino que esa productora sería la única que proyectaría estas imágenes a un público extranjero que deseaba saber qué pasaba del otro lado de la frontera sur de su país.

Es importante destacar que los tiempos favorecían a Villa en ese momento debido a que era visto con simpatía por el gobierno de Estados Unidos, porque además de estar ganando batallas respetaba las propiedades e intereses norteamericanos en territorio mexicano, es decir, los estadounidenses creían que Villa podía ser un factor de estabilización del país y de restauración de la situación social.

Debido a su creciente popularidad, la “Mutual” decidió, además de tomar las escenas documentales, realizar una película de ficción que se llamó *The Life of General Villa*. Creían que al contar la trágica historia de este supuesto justiciero, el público estadounidense comprendería las razones por las cuales este Robin Hood mexicano había tomado las armas. La película se filmó en unos estudios de cine y a ella se le agregaron después las tomas que habían hecho del verdadero Villa en diversos lugares de México. Esta novedosa película se estrenó en Nueva York en 1914 y después no se tenían más noticias de ella.

Durante mi investigación tuve la oportunidad de ver varios noticieros de esa época y leer todos los periódicos corporativos como el “Movie Picture World”, que servía sobre todo a los distribuidores de cine que deseaban llegar al máximo posible de salas en todo el territorio norteamericano. En los diarios estadounidenses y mexicanos en-

contré bastante información reveladora, así como también en revistas especializadas como el *Photoplay* y el *Reel Life*. Debido a que me interesaba estudiar al cine como un documento histórico recurrí a las diversas historias mexicanas y extranjeras sobre la Revolución para contextualizar estas imágenes, así como también visité diversos archivos en Inglaterra, Washington D.C. y Francia. Hasta los años 70 pocos colegas se habían ocupado de ver al cine como fuente histórica, de examinar su manera de contarnos el pasado y de verlo también como objeto de la historia. No basta considerar al cine como algo que afirma o confirma la veracidad de un acontecimiento porque hay mucho más que eso en cada imagen del pasado que se produce. Están en juego mecanismos sociales especiales, voluntades de representación, efectos involuntarios de la imagen, estrategias de poder algunas veces sólo comerciales y otras veces políticas, elaboraciones estéticas, etc. Todo esto tiene que ser tomado en cuenta por el historiador para que valga la pena el análisis y la interpretación del cine. Bajo esta perspectiva empecé a estudiar una buena parte de las películas estadounidenses que se hicieron durante la Revolución. Sin embargo, quizá lo que más me llamó la atención fue la relación entre Pancho Villa y estos productores de representaciones, un aspecto que plantea lo que constituye un problema fundamental de la historia, y por lo tanto de la historiografía.

Por otra parte, mi análisis también se fue desarrollando a través de las películas de ficción que se realizaron de 1911 a 1917 y que en realidad fueron las más reveladoras. Edgar Morin decía en 1981, después de asistir a un festival de cine “de lo Real” en París, que el cine de ficción es en principio menos mentiroso que el cine documental debido a que el autor y el espectador saben, al verlo, que la verdad se encuentra en su imaginación. En cambio, el cine documental disfraza la ficción y su valor imaginario detrás de una imagen que pretende ser reflejo de lo real y que al mismo tiempo también es imaginación, negada en este caso. Ahora bien, sabemos que la realidad social se falsea al estar frente a la mirada de los otros y sobre todo delante de una cámara, y que la realidad social se expresa a través de roles. Y por eso en política el nivel imaginario es más real que lo real, motivo por lo que para todo historiador es importante la cautela en el análisis tanto de documentales como de ficción. De esta manera fui viendo más

tarde otras películas estadounidenses sobre la Revolución mexicana, tratando de entender la verdad de su imaginación.

Lo que nunca imaginaba es que esta investigación me llevaría a trabajar de asesora en una producción hollywoodense sobre la historia de esta relación tan particular del cine y la historia, más de 85 años después de que Villa fuera filmado por esta compañía estadounidense.

El film en cuestión se llamó *And Starring Pancho Villa as Himself* y tuvo como actor principal a Antonio Banderas. El director fue Bruce Beresford, un experimentado cineasta australiano, y el guionista Larry Gelbart. El argumento fue escrito por uno de los productores ejecutivos, Joshua D. Maurer. Y su relato estaba basado, en parte, en algunos de los documentos que yo había investigado para realizar mi tesis doctoral en 1982. ¿Por qué estos productores se interesaban en revivir esta historia hasta el año 2002? Una historia que habían olvidado y a la que otros historiadores no habían dado ninguna importancia. Se trataba de una ficción que narraba la historia de la representación de Pancho Villa que había realizado la “Mutual Film Corporation” en 1914, y como toda ficción de este tipo, condimentada con violencia, romance, venganzas, persecuciones, crueldad etc. Los diálogos eran muy ágiles, a veces humorísticos y otras veces melodramáticos y un tanto retóricos. La super producción fue filmada en México utilizando también técnicos y actores del país.

La primera pregunta que me hice fue el por qué contrataban a historiadores para supervisar este trabajo si en una obra histórica hollywoodense se permiten todo tipo de libertades: ¿qué podía aportar una historiadora a una obra que se interesaba más en los mitos que en una obra de historia? ¿Por qué preocuparse de la verdad de su contenido? ¿Pensarían que gracias a los comentarios de los historiadores sería una historia más convincente por estar basada en hechos supuestamente reales? ¿O quizá esta apreciación les funcionaba como una especie de espaldarazo?

Esta película repetía algunos de los esquemas que siempre han aparecido en el cine estadounidense que trata el tema de México en general. Automáticamente se refiere a una superioridad con respecto al otro: es decir, frente a México y a su Revolución. Siempre ha existido la convicción (sobre todo en el cine) de que los mexicanos son incapaces de solucionar sus problemas sin ayuda del vecino del norte, una visión que habla más de la imaginación estadounidense que de la

realidad que se pretende describir, una visión que nos dice más de lo que ellos son y piensan que de esa realidad a la que pretenden acercarse: ¿Por qué iba a ser diferente ahora? ¿De veras veríamos una sorprendente versión que cambiaría la historia del cine estadounidense frente a uno de sus temas más lejanos: México? Al empezar a leer el guión mis expectativas no eran muy alentadoras y éstas se fueron confirmando poco a poco.

Lo primero que llamó mi atención fue la advertencia inicial: “The improbability of events depicted in this film is the surest indication that they actually did occur” (“La improbabilidad de los hechos representados en esta película es el indicio más certero de que en verdad ocurrieron”). Más que una afirmación, parecía un manifiesto de incertidumbre. Tuve la impresión de que ellos mismos dudaban de lo que iban a narrar, ¿por qué esa aparente inseguridad?

Durante el tiempo que duró mi trabajo nunca percibí preocupación alguna por perseguir una verdad histórica. Jamás me preguntaron directamente qué tanto era cierto lo que estaban contando. El guionista se basó en el argumento del productor ejecutivo Maurer. Éste tenía datos fidedignos sobre los acontecimientos y batallas de la Revolución, pero en cuanto a lo propiamente cinematográfico su información provenía de la prensa y de las revistas de cine estadounidenses de la época de la Revolución que yo también había consultado en 1980. Los datos que venían de la propia historia de la Revolución resultaban convincentes pero nunca se dieron las fuentes consultadas, mientras que los datos de cine provenían de los mismos archivos que ya conocía. Es muy distinto reunir la información recabada o un documento tras otro de archivo a manera de cronología, a estudiarlos y analizarlos para reconocer su valor histórico o leer los diversos materiales entre líneas. Maurer no tenía la menor intención de cuestionar o verificar los datos que fue obteniendo, sino que los creía verdaderos. Una parte de los documentos sobre el cine que cuentan esta historia se encuentran en los archivos de las antiguas compañías de cine o distribuidoras comerciales, así como también en las revistas especializadas de la época y la prensa.

Desde mi punto de vista la película se trataba de una ficción interesante y entretenida. Por lo tanto, más que apuntar con el dedo las numerosas imprecisiones históricas, traté simplemente de señalar lo que se salía de lo razonable, es decir, lo que rayaba en el absurdo y

podía llevarlos a hacer completamente el ridículo. No podía decirles que la mayoría de las hazañas que contaban no habían sucedido ni remotamente como ellos las narraban e incluso, que muchos de esos acontecimientos que tan convencidos representaban nunca sucedieron.

Al rememorar esta experiencia hago algunos apuntes para entender lo que significó y significa esta película para quienes estudiamos la Revolución mexicana y queremos entender este fenómeno del cine histórico y su relación con los productores de representaciones.

1. El primer aspecto que me ocupó fue el entender cuál era el verdadero tema de *And Starring Pancho Villa as Himself*, llegando a la conclusión de que trataba la grandeza de los primeros años del cine estadounidense dedicado a la filmación de guerras. Es decir, que se trataba de hacer un elogio a sus antecesores, lo que sin duda lograron.

El héroe de esta película de ninguna manera es Pancho Villa, como lo fue en 1914, cuando se filmó *The Life of General Villa*. El verdadero personaje de esta nueva película es el productor ejecutivo estadounidense, Frank M. Thayer, quien de acuerdo a mi investigación fue uno de los firmantes del verdadero contrato que se encuentra hoy en un archivo mexicano y del que poco se sabía. Es decir, en realidad se trata de un personaje muy menor, casi invisible, tal y como se confirma al final de la película, cuando se afirma que “[Thayer] es sólo un pie de imprenta en la historia de esta leyenda gigantesca: Pancho Villa” (*And Starring Pancho Villa As Himself*). Como en cientos de películas estadounidenses que se realizaron desde los inicios de su propia historia, Frank Thayer es esa figura limpia, guapa y benévola que representa todas las virtudes del estadounidense y la conciencia moral que rige sobre todo esta situación. Thayer intenta ser un aliado de Villa y le tiene fe desde un principio, al igual que el mismo John Reed, quien aparece aquí como un personaje secundario. Thayer está convencido de que el cine le traerá muchos beneficios y a veces hasta le aconseja cómo dirigir sus batallas. Él mismo dirige las cámaras de cine dentro de las batallas y ni siquiera un rozón de bala lo toca. A veces se ensucia un poco con lo polvoso del ambiente pero generalmente va con esa mirada inocente, con esa mirada limpia atravesando la pantalla (la cámara hace muchos *close-ups* de la mirada de este testigo que se inicia en la dura tarea del cine).

2. Una y otra vez aparecen las supuestas representaciones de las “verdaderas escenas” tomadas en el lugar, condimentadas con las falsas aventuras que los camarógrafos de 1914 narraban a sus productoras por medio de cartas escritas bajo el peligro de la guerra y que estas compañías de cine mandaban entonces a los periódicos y a sus empresas, como adelantos publicitarios para convencer al público de consumir esas imágenes que pronto llegarían a las pantallas de todo Estados Unidos. Se trataba, además, de imágenes de hazañas y riesgos que pocas veces experimentaron como ellos mismos las narraban debido a que se trataba de camarógrafos que buscaban un modo de ganarse la vida y que no tenían la intención de arriesgar el pellejo. En esta película de HBO esos relatos de grandeza se representan con gran habilidad.

3. Es importante destacar que nunca se pudieron filmar las batallas. Ni en los noticieros ni en la película *The Life of General Villa* ni en las tomas documentales. Las cámaras eran muy pesadas y en su mayoría había que cargarlas a pie o en mulas. Además eran tan aparatosas que sin duda serían un blanco muy fácil para el enemigo. Por supuesto que ni siquiera insistí en este aspecto, ya que entendía que este elemento era importante para los efectos dramáticos deseados. Y quizás son precisamente las batallas filmadas las escenas más logradas y dramáticas de este film.

Al tener la oportunidad de ver una parte de filmación sobre una de ellas quedé muy sorprendida ante el despliegue técnico y artístico del director Beresford. Los productores mexicanos que participaron en el rodaje, por ejemplo, construyeron un carrito supuestamente blindado que se paseaba entre las balas sin ser tocado. En uno de los anuncios de la “Mutual” de 1914 y en la prensa de esa época, Aitken justificaba que habían mandado hacer una máquina especial para proteger a sus camarógrafos de las balas y pudieran trabajar en medio de las batallas, cuando la prensa le cuestionaba el hecho de mandar a sus hombres a tan peligrosa tarea. Evidentemente esa máquina nunca se fabricó y en México los productores mexicanos contratados por esta firma tan famosa se las ingeniaron para inventarla. El efecto dramático deseado se logró con creces. Varias veces se puede ver a Thayer y a un camarógrafo recorrer los campos de batalla en este carrito de hierro oxidado que jamás podría haber participado en batalla alguna sin ser acribilla-

do de antemano, sobre todo porque los conductores van con la cintura de fuera.

4. Por otra parte, es importante explicar que ningún director como Christy Cabanne, ningún actor o actriz estadounidense se presentó en los campos de batalla durante la filmación de *The Life of General Villa*. Es decir, que Villa no conoció a ninguno de los que participaron en esa ficción ni tampoco se sabe si logró ver esta película al final, ya que se rodó enteramente en estudios de cine, con el actor Raoul Walsh como el joven Villa. Cabanne estuvo en México para filmar escenas de ambientación antes de la filmación y en sus memorias relata con mucho dramatismo e ingenio sus experiencias con los hombres de Villa. No es de sorprenderse que posteriormente fuera uno de los más notorios directores de películas del Oeste.

5. Lo que me resulta muy extraño en la filmación de *And Starring Pancho Villa as Himself* fue la necesidad de definir racialmente a Villa desde el inicio de la película. Aitken se refiere a él como a un indio, por lo que hice hincapie en que Villa en México sería sólo un mexicano más por ser mestizo y que no era necesario enfatizar que era indio porque no lo era. Sin embargo no cambiaron de parecer, sino todo lo contrario. En los primeros diálogos Thayer le dice al productor que Villa no es indio sino mestizo, como *mix breed*. Por lo visto es muy importante en la mentalidad de nuestros vecinos del norte aclarar siempre a qué raza se pertenece y en el caso de la película no pudieron entender que no era relevante. Un ejemplo muy significativo lo encontramos cuando Christy Cabanne, el director de la parte de ficción de esta película, no se aguanta y le dice *fucking indians* a unas pobres adelitas que no saben actuar frente a su cámara porque son muy tímidas, hasta que el gran sabio Thayer o el soldado mercenario neoyorkino le aclaran que en efecto algunas lo son y entonces se congela la imagen.

6. También les advertí que en Ojinaga no existen torres petroleras y que nunca las ha habido, motivo por el que los revolucionarios tampoco las quemaban. Tampoco hicieron caso a esta aclaración y en la película aparecen unas majestuosas torres de cartón incendiadas.

7. Ante mi insistencia desesperada de que Pancho Villa no bailaba tango decidieron, al fin y con mucha resistencia, cambiar la música

por la adelita y otros corridos, con lo que evitaron el ridículo que se empeñaban en hacer.

8. Aunque es de todos sabido que Villa tenía un aprecio especial por la educación, no es posible que haya dicho en algún momento “voy a cultivarme”, ese no era su lenguaje. Y tampoco podía haberle dado la importancia que muestra a D. W. Griffith, porque es casi seguro que ni siquiera había escuchado hablar de él y mucho menos visto sus películas. De verdad que nunca entendí el sentido que tenía esto hasta que capté el verdadero significado de esta película: honrar a los gloriosos pioneros del cine estadounidense.

El guión sugiere que para aumentar el valor de cambio de su propia imagen, Villa estaba seguro de que al ser filmado por Griffith su figura cobraría una importancia descomunal. Y en este contexto pretenden hacer de Villa el cinéfilo que nunca fue, lo que simplemente se convierte en un absurdo al no poder justificarse.

9. Es raro ver a Villa de lentes revisando contratos y haciendo cuentas, y aún menos discutir un contrato que en la realidad ni siquiera él firmó. Ese barniz de intelectual que pretenden darle resulta extraño y fuera de lugar, ya que el resto del tiempo se dedican a afirmar lo contrario.

10. Cuando leí por primera vez la escena de Villa con los productores estadounidenses en una oficina cerrada discutiendo los pormenores de la filmación, en la que éste se levanta para orinar en un rincón, me pareció ilógico y hasta contradictorio, pues si primero lo pintaban como intelectual de lentecitos, luego lo representaban como un salvaje orinando frente a ellos y luego extendiendo la mano sucia a Aitken. Pero ya en la película me di cuenta de que habían cambiado un poco la escena. La oficina en cuestión en donde sucede esta escena tenía un muro derribado que daba a campo abierto y Villa orinó cerca de ellos pero de espalda. Como si orinar hacia el campo fuera menos vulgar que hacerlo en un rincón de una oficina cerrada. Se trataba de uno de esos giros hollywoodenses de humor que obviamente ellos no iban a quitar porque le daba más sazón a la narración. Se volvió tan discreto y timorato el *gag* que perdió su supuesta comicidad.

11. La escena en que Villa representa ante las cámaras su llegada a la presidencia de México, sueño que los estadounidenses sí acariciaron en 1914, resulta muy suspicaz porque han pintado a Villa todo de blanco. No sólo el traje que lleva es de ese color sino la cara y las manos, hecho muy significativo porque el dictador que fue derrocado por los revolucionarios, Porfirio Díaz, se blanqueaba la cara. El hecho de que Villa lo hiciera también al llegar al poder, ¿significaba entonces que según ellos él sería como su antecesor? ¿O tal vez estaban sugiriendo que sólo el hombre blanco es capaz de traer el orden y la paz a un país de salvajes como México?

Podría cuestionarse por qué a una historiadora le interesa trabajar en una película que sin duda es una fábrica de mitos. Se supone que la historia existe para desmitificar, para contar la historia con la mayor congruencia posible. Sin embargo, para mí se trata de analizar esa forma de representación que durante ya casi 100 años llevan realizando los vecinos del norte cuando hablan de México y de su Revolución. Y esa particular manera de mirar es la parte de la historia que a mí me interesaba analizar. Considero que esto es una especie de ficción dominante que recorre la historia del cine estadounidense, una ficción que es parte de la historia de su cine. Y como ya mencioné anteriormente, nos habla más de ellos que de lo que describen. Para estos productores el cine sigue siendo, quizás inconscientemente y como lo pensaba en 1898 uno de los primeros camarógrafos de noticieros del cine ruso, Boleslas Matuszewski, “un método agradable para estudiar el pasado”. Es decir, como si el cine pudiera representar de forma directa fragmentos de ese pasado, cuando sabemos que ni siquiera eso sucede al filmar directamente un acontecimiento, por ejemplo, una noticia o un reportaje. Esas imágenes suelen clasificarse como documento de archivo olvidando siempre quién y bajo qué circunstancias se han filmado. Y el que “filma historia” debe tomar conciencia de que siempre está haciendo una elaboración imaginaria, una ficción, y que lo que pretende es producir entre los espectadores un efecto de realidad, lo cual en realidad es totalmente independiente de contar una verdad o una mentira, lo que nos obliga a cuestionar de quién y para quién es esa verdad.

Los productores de la “Mutual” intentaron producir ese efecto de “realidad” cuando filmaron *in situ* a Villa para complementar la fic-

ción sobre la vida del joven Villa que terminaron en 1914. En *And Starring Pancho Villa as Himself* Francisco Villa es un instrumento para demostrar que el cine estadounidense y toda su maquinaria son una gran saga que amerita un reconocimiento, por lo que Villa en esta producción responde a un mito de tipo hollywoodense: un revolucionario sin matices, un ser que puede ser tierno y descarnado al mismo tiempo. El productor estadounidense Thayer es quien se mide con él y quien demuestra la pequeñez del Otro (Villa) ante su propia grandeza. Al final de la película, para Thayer, Villa no tiene remedio y por lo tanto esa revolución no tuvo sentido. Para un historiador se trata, en este trabajo, de resucitar a un fantasma que ha recorrido las pantallas del cine desde su aparición en la escena pública, a decir, el fantasma de un paternalismo estadounidense que no ha desaparecido aún del imaginario del vecino del norte.

Para finalizar me gustaría mencionar que el día en que esta película se estrenó en Nueva York el año 2002, inmediatamente se determinó que no iría a las pantallas grandes debido a que preconizaban que si lo hacían sería un fracaso económico. La película se difundió como una película de cable en la cadena HBO.

Por otro lado, la película *The Life of General Villa* realizada en 1914 se perdió, nunca se supo cuánto tiempo estuvo en cartelera ni cuál fue la reacción del público. No faltaba mucho tiempo para que la imagen positiva de Villa ante el gobierno de Villa cambiara 180 grados. Villa empezó su caída en la batalla de Celaya en 1915 y a partir de entonces el cine estadounidense no lo encumbraría más. Pero lo que sin duda se logró con estas dos películas con 85 años de distancia una de la otra fue traer a la figura de este personaje mítico a cabalgar en la pantalla como cualquier personaje de ficción del cine estadounidense. Los dos filmes fueron fracasos económicos y el que salió ganando fue el mito de Pancho Villa, quien fue una estrella brillante del primer cine estadounidense, lo cual se repite en este film con la cara, el cuerpo y el carisma de un actor como Antonio Banderas. Sin duda es el cine lo que más ha mitificado a Villa, salvo algunas excepciones, que no son films estadounidenses, buenas representaciones sin tanta mercadotecnia ni aparatosas maquinarias comerciales. Al mismo tiempo ningún otro medio ayudó más a desdibujar la figura de este revolucionario. Y ninguno, sin duda, le ha dado más equívoca celebridad.

Este testimonio reflexivo sobre la experiencia de trabajar como historiador en Hollywood confirma, de muchas formas, las hipótesis primeras que aparecen en la investigación realizada en 1982. El cine, y sobre todo el de Hollywood, tiene una manera muy especial de narrar la historia. Aprendemos más sobre esa manera particular de hacerlo, de esa forma industrial de crear imágenes para grandes públicos que de lo que pretenden narrar. Es una mirada que da vueltas en círculo, es una mirada ensimismada. Y esto, como ya hemos dicho antes, es parte de la historia.